

NOCHE DE REYES

Para el escritor húngaro Imre Kertész, reciente ganador del Premio Nobel de Literatura, vivimos en una cultura que es la consecuencia del Holocausto. Obligados como estamos a encontrar una nueva ética, los testigos de Auschwitz y Buchenwald (donde el escritor estuvo internado) hablan tanto de nuestro futuro como de nuestro pasado. A continuación, una versión integral del discurso del Nobel como regalo de reyes.

¡EUREKA!

POR IMRE KERTÉSZ

Debo comenzar con una confesión, una confesión quizás extraña pero sincera. Desde el momento en que subí al avión para viajar hasta aquí y aceptar el Premio Nobel de Literatura, he sentido sobre mis espaldas la constante, inquisidora mirada del observador desapasionado. Incluso en este momento tan especial, cuando me encuentro con que soy el centro de atención, me siento más cerca de ese observador frío y distante que del escritor cuya obra, de pronto, se lee en todo el mundo. Espero al menos que el discurso que pronunciaré en esta ocasión me ayude a superar ese desgarramiento.

En este momento, sin embargo, continúo con ciertos problemas para entender la distancia entre el honor que me han concedido y mi propia vida y obra. Quizá viví demasiado tiempo bajo dictaduras, en un ambiente intelectual hostil, implacablemente enrarecido, como para desarrollar una conciencia literaria distintiva; contemplar incluso tal cosa hubiese sido inútil. Además, lo que escucho por todas partes acerca de lo que ofrecía a la reflexión, el "asunto" que siempre me preocupó, no fue algo ni muy oportuno ni muy atractivo. Por esta razón, y también porque es una creencia íntima, siempre consideré que escribir es algo muy personal y privado. No es que esto sea incompatible con la gravedad, incluso si esa gravedad pareciese algo absurdo en un mundo donde solo las mentiras se toman seriamente.

En un hermoso día de primavera del año 1955 me di cuenta de pronto de que existe una realidad única, y que mi propia vida, ese frágil obsequio que me había sido concedido en una época incierta, me había sido usurpada, expropriada por fuerzas extranjeras, y circunscrita, enmarcada, calificada, y que tuve que quitarla de la "Historia", ese terrible Moloch, porque era mía y sólo mía, y por consiguiente yo tenía que arreglármelas con ella.

SE TRATA DEL LENGUAJE

Resulta innecesario insistir en que esto me puso sensiblemente en contra de todo ese mundo, que si bien no era objetivo, era una realidad, indudablemente. Hablo del comunismo húngaro, del "próspero y floreciente" socialismo. Si el mundo es una realidad objetiva que existe independientemente de nuestras conciencias, entonces los seres humanos, incluso ante sus propios ojos, no son más que objetos, y sus historias de vida son apenas una serie de accidentes históricos desconectados, por los cuales se pueden preocupar, pero que ellos no tienen nada que hacer. No tendría entonces ningún sentido intentar componer los fragmentos dentro de una totalidad coherente, porque algo podría llegar a ser demasiado objetivo como para que la subjetividad del Yo se responsabilizara ante ello.

Un año después, en 1956, estalló la revolución húngara. Por un momento el país adquirió subjetividad. Al poco tiempo, sin embargo, los tanques soviéticos restauraron la objetividad.

Y no pretendo ser gracioso. Hay que considerar qué le sucedió al lenguaje en el siglo XX y qué pasó con las palabras. Yo diría que el primer y más impactante descubrimiento hecho por los escritores de nuestro tiempo fue que el lenguaje, en el modo que llegó hasta nosotros, como legado de una cultura primordial, se ha vuelto sencillamente inadecuado para vehiculizar conceptos y procesar lo que alguna vez fue inequívoco y verdadero. Piensen en Kafka, piensen en Orwell, en cuyas manos el viejo lenguaje simplemente se ha desintegrado. Fue como si lo cocinaran a fuego lento, sólo para exhibir luego sus cenizas, de las cuales emergieron patrones nuevos, anteriormente desconocidos.

So alcanzar. ¿Para quién escribe un escritor entonces? La respuesta es obvia: escribe para sí mismo.

Por lo menos puedo decir que llegué a esta conclusión de modo bastante directo. Es cierto, para mí fue más fácil: no tenía ningún deseo de influenciar a ningún lector ni a nadie. No empecé a escribir por una razón en particular, y aquello que escribí no estuvo dirigido a nadie. Si tuve un objetivo fue el de ser fiel al lenguaje y a la forma, al tema en cuestión, y nada más. Y fue importante tener esto bien en claro durante el triste y absurdo período en que la literatura estaba controlada por el Estado y era o se llamaba a sí misma *engagé*.

Resulta todavía más arduo contestar otra pregunta, perfectamente legítima pero un poco más dudosa: ¿por qué escribimos? Aquí también fui afortunado, porque ocurrió que cuando me hice esta pregunta no tuve ninguna opción. En mi novela *Fracaso* relaté un mí mismo. A los artistas tales momentos les resultan familiares. En otras épocas se los llamó inspiraciones repentinas. No obstante, no llamaría a esta experiencia una revelación artística, sino algo así como un autodescubrimiento existencial. Lo que obtuve de ello no fue dirigido o aprovechado en mi obra, sino en mi propia vida, que casi estuve a punto de perder. Fue una experiencia sobre la soledad, sobre una vida más árida, y sobre lo que ya he mencionado, la necesidad de apartarse de la muchedumbre hipnotizada, de estar fuera de una Historia que se presenta sin rostro y sin futuro. Con horror, me di cuenta de ello diez años después de haber vuelto de los campos de concentración nazis, y todavía a medio camino de padecer el terror estalinista: y todo lo que recordaba de esas experiencias eran un par de impresiones y algunas anécdotas. Como si a mí no me hubiera sucedido.

> Lo que descubrí en Auschwitz fue la condición humana, el punto final de una gran aventura, a la cual el viajero europeo arriba luego de dos mil años de historia moral y cultural. Ahora lo único sobre lo que deberíamos reflexionar es hacia dónde vamos. Las antiguas profecías hablan de la muerte de Dios. Desde que ocurrió Auschwitz estamos más solos. Debemos crear nuestros propios valores, en el día a día, a partir de la persistente aunque invisible tarea ética, para que así cobren vida y quizá se conviertan en los cimientos de una nueva cultura europea.

EL COMPROMISO

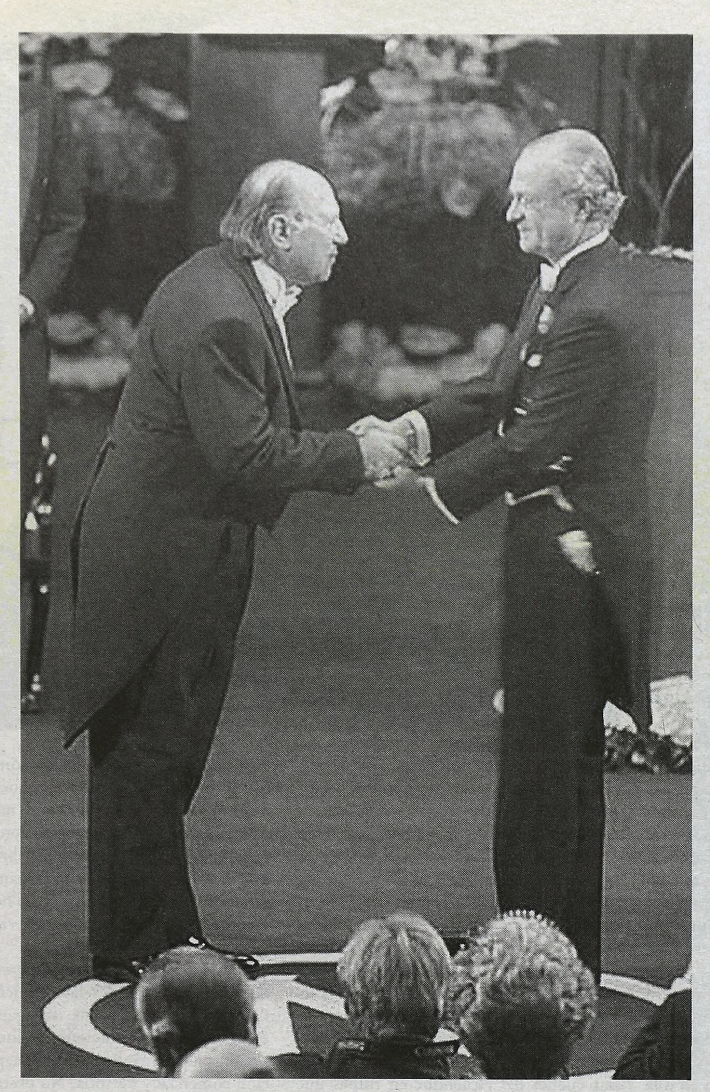
Pero debería retornar a lo que para mí es estrictamente privado: la escritura. Hay unas pocas preguntas que alguien en mi situación, incluso, no se formularía. Jean-Paul Sartre, por ejemplo, dedicó todo un pequeño libro a la pregunta "¿para quién escribimos?". Es una pregunta interesante, pero también puede ser peligrosa, y agradezco a mis astros el hecho de que nunca tuve que tratar con algo semejante. Veamos en qué consiste el peligro. Si un escritor eligiese como público una clase social o el grupo que él quisiera, no sólo para gustar sino también para influenciarlo, lo primero que tendría que hacer es examinar su propio estilo para ver si cuenta con los medios adecuados como para ejercer tal influencia. Pronto lo invadirían dudas y comenzaría a examinarse todo el tiempo. ¿Cómo puede nuestro escritor estar tan seguro de lo que quieren sus lectores, de lo que les gusta realmente? No podrá ir tranquilo a entrevistarlos uno por uno. E incluso, si lo hiciera, no lo haría nada bien. Tendrá que confiar en la imagen que él mismo se hizo de tales lectores, de las expectativas que les atribuyó, y del efecto que produciría en ellos y que él quiepisodio relevante. Me encontraba en el pasillo totalmente vacío de un edificio de oficinas, desde el cual podía escuchar pasos que iban de una dirección a otra, provenientes de otro pasillo. De pronto fui invadido por un raro entusiasmo. El sonido de los pasos se hacía más y más intenso, y aunque estaba claro que los pasos eran de una sola persona, a quien yo no podía ver, tuve la sensación de que lo que escuchaba eran los pasos de miles de personas. Era como si una procesión enorme estuviese marchando por aquel pasillo. En ese mismo momento pude sentir la atracción irresistible de los pasos, de esa multitud que marchaba. Entendí entonces el éxtasis del autoabandono, el intoxicante júbilo que implica disolverse en la horda –lo que Nietzsche denominó, en otro contexto pero que de todos modos es aquí tan pertinente, una experiencia dionisíaca–. Fue como si una fuerza física me estuviese empujando hacia esas columnas ocultas. Tuve que retroceder y quedarme pegado a la pared para no rendirme a esa fuerza magnética y seductora.

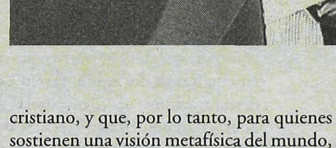
He relatado este momento intenso tal y como lo he experimentado. La fuente del cual surgió, como una visión, parecía de algún modo ajena a mí, y no provenía de

UNO Y EL UNIVERSO

Es claro que esos momentos visionarios tienen una larga prehistoria. Sigmund Freud los remontaría a una experiencia traumática reprimida. Y puede que tenga razón. Yo también me inclino por un acercamiento racional: el misticismo y el éxtasis irracional de cualquier tipo no me son familiares. Entonces, cuando hablo de una visión, lo que quiero decir es que se trata de algo real encarnado en una forma supranatural. La erupción repentina, casi violenta, de un pensamiento que fue madurando lentamente. Algo que adviene en el antiguo grito de "¡Eureka!", es decir, "¡Lo tengo!". ¿Pero qué es lo que tenía?

Luego de que la rebelión de 1956 fue reprimida, decidí, por razones que tienen que ver con la lengua que hablo, permanecer en Hungría. De esa forma pude observar no ya como un niño sino como un adulto el funcionamiento de una dictadura. Vi cómo se indujo a toda una nación a que comenzara a negar sus ideales, y pude ver los tempranos, cautelosos movimientos acomodaticios. Yo entendía que la esperanza era un instrumento del mal y que el imperativo categórico kantiano, la ética en general, no era más que una parte del instin-





to de conservación. ¿Es posible imaginar una mayor libertad que la que disfrutaba un escritor en una dictadura relativamente limitada, algo agotada y aún decadente?

En los años sesenta, la dictadura húngara había alcanzado un estado de consolidación tal que se podría hablar casi de un consenso social. Más adelante, Occidente la denominó, no sin paciencia y buen humor, "comunismo gulash". Parecía que luego de una primera desaprobación, la versión húngara pronto pasó a ser la marca del comunismo preferida por Occidente. En las profundidades de aquel consenso, uno debía emprender la lucha o encontrar los caminos para dar con la libertad interior. Un escritor, después de todo, es muy poca cosa; y todo lo que necesita para ejercitar su profesión es lápiz y papel. Las náuseas y la depresión con las cuales me despertaba cada mañana me llevaron inmediatamente a ese mundo que me propuse describir.

Advertí que lo que yo había hecho fue situar a un hombre desgarrado por la lógica de un tipo de totalitarismo en otro sistema totalitario, y esto hizo del lenguaje de mi novela un medio altamente alusivo. Mirando hacia atrás y siendo honesto respecto de la situación en la cual vivía en ese entonces, puedo concluir que si hubiese estado en Occidente, viviendo en una sociedad libre, no hubiera escrito la novela que hoy los lectores conocen como *Sin destino*. No, seguramente hubiese tenido un objetivo diferente, lo cual no implica el abandono de la busca de la verdad, aunque quizá fuese una verdad de otro tipo.

EL ESCÁNDALO MORAL

A menudo se dice de mí –algunos lo dicen como elogio, otros como lamento– que escribo sobre un solo tema: el Holocausto. No tengo ninguna objeción. ¿Por qué no debo aceptar, con ciertas salvedades, el lugar que se me asigna en los estantes de las bibliotecas? ¿Qué escritor no es hoy un escritor del Holocausto?

No es necesario elegir al Holocausto como un tema propio para detectar el tono de voz quebrado que ha estado presente en el arte europeo durante décadas. E iré más lejos al afirmar que no conozco una obra de arte genuina que no refleje ese quiebre. Es como si después de una noche pródiga en horribles pesadillas, uno mirara al mundo, derrotado y desolado. Nunca intenté contemplar los problemas enrevesados que hay en relación al Holocausto acudiendo al conflicto insalvable que existe entre alemanes y judíos. Nunca creí que el Holocausto fuese el último capítulo en la historia del sufrimiento judío, una culminación lógica, después de ensayos previos. Nunca lo vi como una aberración aislada, un pogrom a gran escala, o la condición previa para la fundación del Estado de Israel.

Lo que descubrí en Auschwitz fue la condición humana, el punto final de una gran aventura, a la cual el viajero europeo arriba luego de dos mil años de historia moral y cultural.

Ahora lo único sobre lo que deberíamos reflexionar es hacia dónde vamos. El problema de Auschwitz no consiste en si lo tachamos con una línea, como se ha hecho; si lo preservamos en la memoria o lo introducimos en el correcto archivo judicial de la Historia; si erigimos un monumento a los millones de seres humanos que fueron asesinados, y si se lo hace, qué tipo de monumento. El verdadero problema con Auschwitz es que de hecho sucedió, y que esto no puede alterarse, ni con las mejores ni con las peores intenciones. Esto ha sido ilustrado con más exactitud por el poeta (católico y húngaro) János Pilinszky al hablar de "escándalo". Lo que quiso decir es que Auschwitz ocurrió en un contexto cultural cristiano, y que, por lo tanto, para quienes sostienen una visión metafísica del mundo, esto nunca podrá ser superado.

Las antiguas profecías hablan de la muerte de Dios. Desde que ocurrió Auschwitz estamos más solos. Debemos crear nuestros propios valores, en el día a día, a partir de la persistente aunque invisible tarea ética, para que así cobren vida y quizá se conviertan en los cimientos de una nueva cultura europea. Considero el premio con el que la Academia Sueca galardonó mi obra como un indicio de que Europa necesita una vez más la experiencia que los testigos de Auschwitz, del Holocausto, se vieron forzados a adquirir. La decisión, permítanme decir esto, presagia coraje, incluso una firme determinación por parte de aquellos que hoy quisieron que yo esté aquí, aunque habrán adivinado con facilidad qué iban a escuchar.

Lo que reveló la Solución Final, *l'univers concentrationnaire*, no puede malinterpretarse, y el único modo de supervivencia posible, para preservar su poder creativo, es que reconozcamos que Auschwitz ha sido y es un punto cero. ¿Por qué esta claridad de visión no puede ser esperanzadora?

En la base de todos los grandes descubrimientos, incluso si nacen de inigualables tragedias, radica el mayor de los valores europeos, el anhelo de libertad, que abriga nuestras vidas con algo más, con una riqueza que nos hace conscientes de nuestra existencia, y de la responsabilidad que tenemos ante ello.

COORDENADAS

Me hace especialmente feliz poder expresar estos pensamientos en mi lengua materna, el húngaro. Nací en Budapest, en el seno de una familia judía cuya rama materna provenía de la ciudad de Kolozsvár, y la paterna de la región occidental del lago Balaton. Mis abuelos todavía encienden las velas de Sabbath cada noche de viernes, pero han cambiado sus nombres; fue natural que considerasen al judaísmo como su religión y a Hungría como su patria. Mis abuelos maternos murieron en el Holocausto; la vida de mis abuelos paternos fue destruida por el comunismo de Mátyás Rákosi, que reubicó el Hogar judío de Ancianos de Budapest en el norte del país, junto a la frontera. Yo creo que estos breves antecedentes familiares encapsulan y simbolizan las tareas pendientes que tiene hoy el país.

Lo que me han enseñado es, sin embargo, que no sólo hay amargura en la pena sino además un potencial moral extraordinario. Ser judío es para mí, una vez más, en una primera y más importante acepción, un desafío moral. Si el Holocausto ha creado hoy una cultura, como lo ha hecho innegablemente, su objetivo debería ser la celebración del pasaje de una realidad irredimible a un espíritu de restauración, a una catarsis. Este deseo ha inspirado todos mis esfuerzos creativos. Aunque estoy llegando al final de este discurso, debo confesar que todavía no he encontrado el apacible y tranquilizador equilibrio entre mi vida, mi obra y el Premio Nobel. Ahora mismo siento una profunda gratitud, gratitud hacia ese amor que me ha salvado y que todavía me sostiene.

Pero consideremos esto en relación a ese tránsito tan difícil que es vivir. En mi "carrera", si es que así puedo llamarla, hay algo inquietante, algo absurdo, algo que no puede ser examinado si uno no ha estado en contacto con alguna creencia ultraterrena, la providencia o la justicia metafísica –en otras palabras, sin caer en la trampa del autoengaño, para enterrarse y distanciarse de los profundos y tortuosos lazos con los millones que murieron y que no conocieron el perdón.

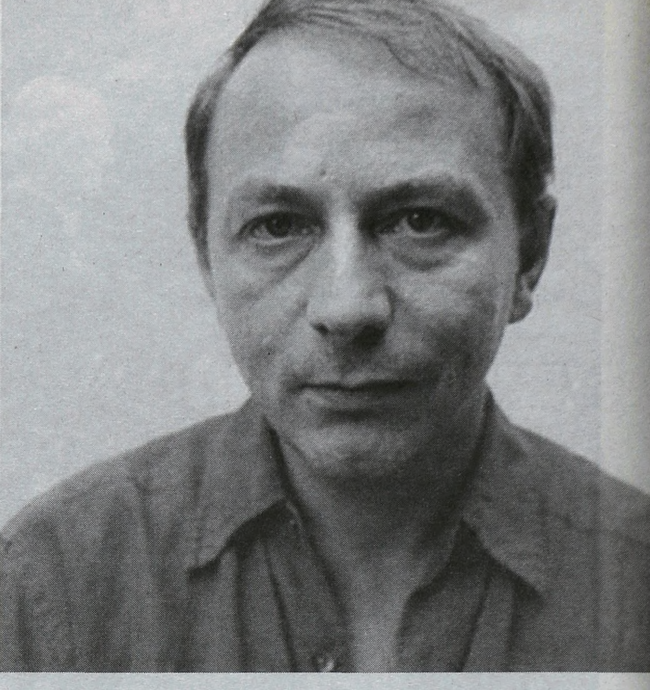
No es fácil ser una excepción. Pero si estamos destinados a ser una excepción, debemos reconciliarnos con el absurdo orden de la suerte, que dirige nuestras vidas con el capricho de una escuadrilla de la muerte, exponiéndonos a poderes sobrehumanos, a monstruosas tiranías.

Algo muy especial me sucedió mientras preparaba esta conferencia, que de algún modo me tranquilizó. Recibí un día un enorme sobre marrón enviado por el doctor Volkhard Knigge, el director del Memorial Center de Buchenwald. Incluyó también una pequeña nota de felicitaciones donde me anticipaba qué había en ese sobre, por si no tuviese el coraje o las ganas de abrirlo. Allí había una copia de las actividades diarias de prisioneros judíos, con fecha del 18 de febrero de 1945. En la columna de "Abgänge" leí que había muerto el prisionero Nº 64.921, es decir, "Imre Kertész, obrero, nacido en 1927". Los datos eran falsos: el año de nacimiento y mi oficio fueron incorporados al registro oficial cuando me llevaron a Buchenwald. Dije que tenía dos años más para que no me clasificasen como niño, y que era obrero antes que estudiante para así mostrarme a sus ojos más útil.

En pocas palabras, morí una vez, así que puedo vivir. Quizás ésta es mi verdadera historia. Si lo es, dedico esta obra, que nació a partir de la muerte de un niño, a los millones que murieron y a quienes todavía los recuerdan. Pero puesto que estamos hablando de literatura –y después de todo es el tipo de literatura que en opinión de la Academia es también un testimonio–, mi obra podría ser útil, sin embargo, en el futuro. Y éste es el deseo de mi corazón: poder hablar sobre el futuro. Donde sea que me encuentre reflexionando acerca del traumático golpe que significó Auschwitz, no dejo de celebrar la vitalidad y la creatividad de quienes hoy viven. Es así que, pensando sobre Auschwitz, yo no reflejo el pasado sino, paradójicamente, el futuro.

Traducción del inglés: Sergio Di Nucci

ECONOMÍA LIBIDINAL





PLATAFORMA
Michel Houellebecq

trad. Encarna Castejón
Buenos Aires, 2002
Anagrama
360 págs.

POR JONATHAN ROVNER

¿Es posible que, en su punto más elevado, la experiencia humana no tenga nada que ver con el arte o la filosofía, sino que, por el contrario, se regocije entre los asépticos dispositivos del turismo sexual? ¿Es posible que, en última instancia, la globalización no sea mucho más que un medio por el cual los turistas "senior" alemanes pueden acceder a los cuerpos de las jóvenes prostitutas de América, Asia y Africa? Para una mentalidad burguesa y europea, como la de Michel Renaultt, él personaje narrador de *Plataforma*, la respuesta es inequívoca: sí, por supuesto.

La nueva novela de Houellebecq traza una cartografía del presente occidental, siguiendo prolijamente los posibles recorridos de la oferta, el consumo y todo aquello de lo que está hecho el maravilloso mundo de la mercancía. *Plataforma* es, en principio, un artefacto narrativo que descubre, en el corazón del equilibrio europeo, una desesperación y un hastío moral cuya evidencia más notoria es el ejercicio de la prostitución infantil en el tercer mundo, al servicio de los occidentales más adinerados, que cada año, en mayor número, optan por ese tipo de excursiones.

¿Y cómo es posible entonces, se habrán preguntado algunos candorosos fanáticos de *Las partículas elementales*, que apenas dos años después de haber escrito esa obra maestra, Michel Houellebecq nos esté arrojando impunemente esta bofetada? Para el lector atento, esta última pregunta no es en absoluto necesaria. Ambas novelas sostienen y se dejan sostener por un mismo dispositivo de autoridad, a saber: el conocimiento.

La fría omnisapiencia que discurre con despiadada precisión y sin la menor dificultad para describir o explicar, con cuatro palabras, lo que sea que se le cruce por el camino, en *Plataforma* encarna en una vida humana; la de un hombre de cuarenta años, empleado administrativo en el Ministerio de Cultura, con una vida totalmente regular y predecible, que decide hacer una excursión a Tailandia. Pero claro, además Michel Renaultt es un hombre que, excepcionalmente, ha logrado esbozar algunas conclusiones acerca de su propia condición y la del mundo que lo rodea. Conclusiones generales aplicables a todo Occidente, mediante las que intenta explicarse pequeñas secuencias de su propia vida. Frases como "Los grupos humanos compuestos de un mínimo de tres personas tienen una tendencia aparentemente espontánea a dividirse en dos subgrupos hostiles", que sirven para describir el comportamiento de sus compañeros de viaje, o "La voluntad de poder existe, y se manifiesta en forma de historia; en sí misma es radicalmente improductiva", para dar cuenta del esplendor en ruinas que puebla los paisajes de Ayutthaya. Así, el argumento pierde importancia. A medida que leemos, no queremos tanto saber qué va a ocurrir después, como qué es lo que el narrador va a pensar al respecto.

Autor y personaje, a la manera de un Buda maldito, transitan y analizan la condición humana desde una compasión infi
ta, tan escéptica y desafectada, que term
na por parecerse a su contraparte más cín
ca ymiserable, la misantropía. Pero no
es. El epígrafe de Balzac con que abre la n
vela se encarga de aclararlo: "Cuanto m
infame es su vida, más la valora el homb
y entonces es una protesta, una vengan
de todos los instantes".

Podría decirse que con *Plataforma* qu
da bien definido el modelo Houellebec
Consiste en generar una amalgama q
equilibra distintas porciones de literatu
periodismo, divulgación científica, prom
ción comercial y filosofía. No obstante,
habilidad más destacable del condena
Houllebecq sigue siendo la misma: la de e
contrar y exponer –reponer– en su versi
más simple y directa –la más escandalos
el modelo causal subyacente a continge
cias tan aparentemente fortuitas como s
la vida, el amor y el capitalismo. ♣

EL ARMA SECRETA ARGENTINA

LA DÉCADA REBELDE
LOS AÑOS 60 EN LA ARGENTINA
Sergio Pujol

Emecé
Buenos Aires, 2002
376 págs.

POR SANTIAGO RIAL UNGARO

"Los '60 fueron los años más bellos que tuvo Buenos Aires en su historia." ¿Fueron los sesenta los años más bellos que tuvo Buenos Aires? Astor Piazzolla, protagonista de décadas gloriosas junto a la orquesta de Aníbal Troilo y responsable de la afirmación inicial, encarna quizá como nadie la idea del autor. Para Pujol, los '60, en el mundo y específicamente en nuestro país, fueron una década rebelde, un período de rupturas y entrecruzamientos culturales, una época de grandes operaciones de síntesis que trasciende cualquier relectura nostálgica. Más allá de los *revivals* que periódicamente rescatan alguno de sus numerosos hitos, los sesenta fueron una época de revoluciones culturales y tecnológicas, un período dorado de la civilización, una era casi mítica en la que las contraculturas juveniles tomaron conciencia de su poder.

Para un historiador y crítico musical como Sergio Pujol, la década del 60 en nuestro país constituye un período fascinante, lleno de anacronismos y de hallazgos artísticos. Y recorriendo las páginas del libro, queda claro que nunca, ni antes ni después, fueron tan justificadas las ambiciones del sueño cultural argentino, hoy devenido en vigilia pesadillesca. Al boom editorial (con el libro convertido en pujante industria nacional), se le suman las actividades del Instituto Di Tella (colocando a la plástica argentina en la vanguardia a nivel mundial), el nuevo cine argentino de Leonardo Favio, el boom del teatro realista (¡cuántos booms!) y el surgimiento del rock nacional, todas actividades cubiertas por un nuevo periodismo atento y dispuesto a incluir al arte en sus agendas.

Inteligentemente estructurado y bien narrado, el libro de Pujol se inicia con una reflexión sobre el proyecto pedagógico de la época (la "utopía de la infancia"), lo que nos lleva a la idea de la "gente joven". Definitivamente, el libro de Pujol (cuya idea fue la de pintar un "fresco de la vida cultural del país") confirma que la rebeldía fue el auténtico *ethos* de los 60. En cada disciplina artística, la información (a veces relecturas de ideas y obras foráneas, en otros casos rescates de creadores locales) fue la clave en la creación de una identidad joven. Y aquí entra la capacidad y la necesidad de invención, algo que hoy en día nos hace falta más que nunca. Los 60 son, entonces, un proyecto inconcluso y en este hecho reside gran parte de su encanto. El autor no olvida, aunque no ahonde en ella, la dimensión tecnológica en los flujos de esta información: si a los libros, el cine y los espectáculos en vivo (teatrales o musicales) se les suman los discos y las grabadoras portátiles, Pujol, agudo y fino crítico musical, sabe que *cierta música* era, por entonces, El Poder Joven.

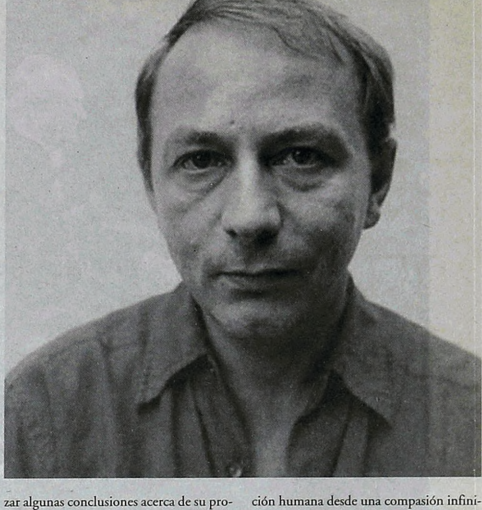
Y es justamente en este territorio musical en donde la intención de invención se hace más evidente: el contraste entre Palito Ortega (recordemos que su familia aún hoy nos atormenta y se multiplica) y los sonrientes y anodinos miembros del infame Club del Clan (hoy en día revalorizados por los sonrientes anodinos de turno) contrastan no sólo con figuras del peso y la envergadura de Astor Piazzolla, Enrique "Mono" Villegas y Juan Carlos Paz, sino también con grupos como Los Gatos, Almendra y Manal, todos ellos conformados por personalidades fuertes y complejas.

Entre el impresionante desfile de arti
tas, personajes y objetos de los '60 arge
tinos (en la tapa vemos a Jorge de la Veg
Mafalda, Cortázar, Piluso y adentro n
cruzamos con todos, desde Rodolfo Wal
a los quesitos Adler), el libro rescata ané
dotas que marcan perfiles de personas qu
desde sus espacios mediáticos sirvieron
conductores a este flujo de rebeldía. A
Hugo Guerrero Marthineitz (hoy sin tr
bajo), comentando al aire sobre las seis b
tellas de whisky que había recibido de pa
te de una compañía grabadora, o un en
presario como Jorge Alvarez tomando atr
vidas y exitosas iniciativas editoriales en
teratura y en música, o Almendra imp
niendo su propio criterio en el estudio
grabación (arriesgándose a no tener ot
oportunidad de grabar) son ejemplos q
hoy resultan curiosos y estimulantes.

Aunque tal vez la anécdota más curio
y la que más representa el verdadero esp
ritu de rebelión argentina sea el rescate
La Fiaca, la recordada obra de Ricardo T
lesnik en la que el protagonista (en la p
de Norman Briski) encarnaba la autént
ca rebelión argentina al grito de "¡Cua
do uno tiene fiaca tiene fiaca!". ¿Será p
esa arma secreta que nos temen tanto e
el Norte? ♣

<

ECONOMÍA LIBIDINAL





PLATAFORMA
Michel Houellebecq

trad. Encarna Castejón
Buenos Aires, 2002
Anagrama
360 págs.

POR JONATHAN ROVNER

¿Es posible que, en su punto más elevado, la experiencia humana no tenga nada que ver con el arte o la filosofía, sino que, por el contrario, se regocije entre los asépticos dispositivos del turismo sexual? ¿Es posible que, en última instancia, la globalización no sea mucho más que un medio por el cual los turistas "senior" alemanes pueden acceder a los cuerpos de las jóvenes prostitutas de América, Asia y Africa? Para una mentalidad burguesa y europea, como la de Michel Renaultt, el personaje narrador de *Plataforma*, la respuesta es inequívoca: sí, por supuesto.

La nueva novela de Houellebecq traza una cartografía del presente occidental, siguiendo prolijamente los posibles recorridos de la oferta, el consumo y todo aquello de lo que está hecho el maravilloso mundo de la mercancía. *Plataforma* es, en principio, un artefacto narrativo que descubre, en el corazón del equilibrio europeo, una desesperación y un hastío moral cuya evidencia más notoria es el ejercicio de la prostitución infantil en el tercer mundo, al servicio de los occidentales más adinerados, que cada año, en mayor número, optan por ese tipo de excursiones.

¿Y cómo es posible entonces, se habrán preguntado algunos candorosos fanáticos de *Las partículas elementales*, que apenas dos años después de haber escrito esa obra maestra, Michel Houellebecq nos esté arrojando impunemente esta bofetada? Para el lector atento, esta última pregunta no es en absoluto necesaria. Ambas novelas sostienen y se dejan sostener por un mismo dispositivo de autoridad, a saber: el conocimiento.

La fría omnisapiencia que discurre con despiadada precisión y sin la menor dificultad para describir o explicar, con cuatro palabras, lo que sea que se le cruce por el camino, en *Plataforma* encarna en una vida humana; la de un hombre de cuarenta años, empleado administrativo en el Ministerio de Cultura, con una vida totalmente regular y predecible, que decide hacer una excursión a Tailandia. Pero claro, además Michel Renaultt es un hombre que, excepcionalmente, ha logrado esbozar algunas conclusiones acerca de su propia condición y la del mundo que lo rodea. Conclusiones generales aplicables a todo Occidente, mediante las que intenta explicarse pequeñas secuencias de su propia vida. Frases como "Los grupos humanos compuestos de un mínimo de tres personas tienen una tendencia aparentemente espontánea a dividirse en dos subgrupos hostiles", que sirven para describir el comportamiento de sus compañeros de viaje, o "La voluntad de poder existe, y se manifiesta en forma de historia; en sí misma es radicalmente improductiva", para dar cuenta del esplendor en ruinas que puebla los paisajes de Ayutthaya. Así, el argumento pierde importancia. A medida que leemos, no queremos tanto saber qué va a ocurrir después, como qué es lo que el narrador va a pensar al respecto.

Autor y personaje, a la manera de un Buda maldito, transitan y analizan la condición humana desde una compasión infinita, tan escéptica y desafectada, que termina por parecerse a su contraparte más cínica ymiserable, la misantropía. Pero no lo es. El epígrafe de Balzac con que abre la novela se encarga de aclararlo: "Cuanto más infame es su vida, más la valora el hombre; y entonces es una protesta, una venganza de todos los instantes".

Podría decirse que con *Plataforma* queda bien definido el modelo Houellebecq. Consiste en generar una amalgama que equilibra distintas porciones de literatura, periodismo, divulgación científica, promoción comercial y filosofía. No obstante, la habilidad más destacable del condenado Houllebecq sigue siendo la misma: la de encontrar y exponer –reponer– en su versión más simple y directa –la más escandalosa– el modelo causal subyacente a contingencias tan aparentemente fortuitas como son la vida, el amor y el capitalismo.

EL ARMA SECRETA ARGENTINA

LA DÉCADA REBELDE
LOS AÑOS 60 EN LA ARGENTINA
Sergio Pujol

Emecé
Buenos Aires, 2002
376 págs.

POR SANTIAGO RIAL UNGARO

"Los '60 fueron los años más bellos que tuvo Buenos Aires en su historia." ¿Fueron los sesenta los años más bellos que tuvo Buenos Aires? Astor Piazzolla, protagonista de décadas gloriosas junto a la orquesta de Aníbal Troilo y responsable de la afirmación inicial, encarna quizá como nadie la idea del autor. Para Pujol, los '60, en el mundo y específicamente en nuestro país, fueron una década rebelde, un período de rupturas y entrecruzamientos culturales, una época de grandes operaciones de síntesis que trasciende cualquier relectura nostálgica. Más allá de los *revivals* que periódicamente rescatan alguno de sus numerosos hitos, los sesenta fueron una época de revoluciones culturales y tecnológicas, un período dorado de la civilización, una era casi mítica en la que las contraculturas juveniles tomaron conciencia de su poder.

Para un historiador y crítico musical como Sergio Pujol, la década del 60 en nuestro país constituye un período fascinante, lleno de anacronismos y de hallazgos artísticos. Y recorriendo las páginas del libro, queda claro que nunca, ni antes ni después, fueron tan justificadas las ambiciones del sueño cultural argentino, hoy devenido en vigilia pesadillesca. Al boom editorial (con el libro convertido en pujante industria nacional), se le suman las actividades del Instituto Di Tella (colocando a la plástica argentina en la vanguardia a nivel mundial), el nuevo cine argentino de Leonardo Favio, el boom del teatro realista (¡cuántos booms!) y el surgimiento del rock nacional, todas actividades cubiertas por un nuevo periodismo atento y dispuesto a incluir al arte en sus agendas.

Inteligentemente estructurado y bien narrado, el libro de Pujol se inicia con una reflexión sobre el proyecto pedagógico de la época (la "utopía de la infancia"), lo que nos lleva a la idea de la "gente joven". Definitivamente, el libro de Pujol (cuya idea fue la de pintar un "fresco de la vida cultural del país") confirma que la rebeldía fue el auténtico *ethos* de los 60. En cada disciplina artística, la información (a veces relecturas de ideas y obras foráneas, en otros casos rescates de creadores locales) fue la clave en la creación de una identidad joven. Y aquí entra la capacidad y la necesidad de invención, algo que hoy en día nos hace falta más que nunca. Los 60 son, entonces, un proyecto inconcluso y en este hecho reside gran parte de su encanto. El autor no olvida, aunque no ahonde en ella, la dimensión tecnológica en los flujos de esta información: si a los libros, el cine y los espectáculos en vivo (teatrales o musicales) se les suman los discos y las grabadoras portátiles, Pujol, agudo y fino crítico musical, sabe que *cierta música* era, por entonces, El Poder Joven.

Y es justamente en este territorio musical en donde la intención de invención se hace más evidente: el contraste entre Palito Ortega (recordemos que su familia aún hoy nos atormenta y se multiplica) y los sonrientes y anodinos miembros del infame Club del Clan (hoy en día revalorizados por los sonrientes anodinos de turno) contrastan no sólo con figuras del peso y la envergadura de Astor Piazzolla, Enrique "Mono" Villegas y Juan Carlos Paz, sino también con grupos como Los Gatos, Almendra y Manal, todos ellos conformados por personalidades fuertes y complejas.

Entre el impresionante desfile de artistas, personajes y objetos de los '60 argentinos (en la tapa vemos a Jorge de la Vega, Mafalda, Cortázar, Piluso y adentro nos cruzamos con todos, desde Rodolfo Walsh a los quesitos Adler), el libro rescata anécdotas que marcan perfiles de personas que, desde sus espacios mediáticos sirvieron de conductores a este flujo de rebeldía. Así Hugo Guerrero Marthineitz (hoy sin trabajo), comentando al aire sobre las seis botellas de whisky que había recibido de parte de una compañía grabadora, o un empresario como Jorge Alvarez tomando atrevidas y exitosas iniciativas editoriales en literatura y en música, o Almendra imponiendo su propio criterio en el estudio de grabación (arriesgándose a no tener otra oportunidad de grabar) son ejemplos que hoy resultan curiosos y estimulantes.

Aunque tal vez la anécdota más curiosa y la que más representa el verdadero espíritu de rebelión argentina sea el rescate de *La Fiaca*, la recordada obra de Ricardo Talesnik en la que el protagonista (en la piel de Norman Briski) encarnaba la auténtica rebelión argentina al grito de "¡Cuando uno tiene fiaca tiene fiaca!". ¿Será por esa arma secreta que nos temen tanto en el Norte?

ENTREVISTA

LA ANGUSTIA DEL ARQUERO ANTE EL PENAL

Acaba de distribuirse la última novela de Juan Sasturain, *La lucha continúa*, que lleva al paroxismo la mezcla desprejuiciada de géneros en una historia cuyo protagonista es un arquero inquebrantable, lector de Peter Handke. Un libro para empezar el año con la felicidad de la literatura a nuestro lado.

POR RODOLFO EDWARDS

Hubo un arquero cantor llamado Musimessi, célebre guardavallas xeneize que se dedicaba con fruición al arte del chamamé. También tenemos un arquero conductor de programas televisivos, Goyco, el terror de los shoteadores de penales. Y a partir de ahora podemos enorgullecernos de tener un arquero lector, el héroe (¿súper?) de la novela *La lucha continúa* de Juan Sasturain, de flamante aparición.

Uno de los acápites de la novela es de Peter Handke; pertenece a aquel libro que Wenders llevó al cine, *El miedo del arquero ante el penal*, uno de los textos de cabecera de nuestro arquero lector.

En la enciclopedia de Pirovano también podemos anotar obras como los *Seis problemas para Isidro Parodi* de la parejita Bustos Domecq (Borges y Bioy Casares), *Para contribuir a la confusión general* del poeta Aldo Pellegrini, *El halcón maltés* de Dashiell Hammett o *El cazador oculto* de Salinger. Pedro Pirovano, arquero retirado pero no en retirada, es "un tipo derecho, un buen tipo que lucha por lo que es justo", cuenta Sasturain. Pero justamente esta condición de "buena gente" es la que lleva a Pirovano a una infinidad de percances que ponen en peligro su integridad física. Sus actitudes y sus decisiones no coinciden con la (in)moralidad del entorno.

La novela se abre con una escena que marca el comportamiento ulterior de Pirovano. Corre el año 1995. En la quinta de Olivos ataja para el equipo contrario al del Sr. Presidente; en el último minuto del partido hay penal y encima lo patea el primer mandatario, cuyo equipo pierde 1 a 0. "El Presidente no tomó demasiada carrera. Se paró como diestro y vino confiado, menos en su habilidad que en las circunstancias. (...) Me pareció que la cruzaría, pero ya casi sobre la pelota echó el cuerpo levemente hacia atrás y quiso ponerla con la parte interna a mi izquierda, abajo. Le salió débil. Cuando la pelota llegó yo ya estaba ahí, cómodo. No di rebote." Pirovano no se vende, señores. No es obsecuente, no transa y detesta a la corte de aduladores.

Otra escena matriz en este devenir moral de Pirovano se produce cuando debe enfrentar una situación límite jugando para el Unión de Barranquilla, en la ardiente Colombia. Varios jugadores de su equipo aceptaron un soborno pero Pirovano dijo simplemente *no*: "Pero pese a todo y a todos atajé cualquier cosa que me tiraron: arriba, abajo, otro penal, diez mano a mano... Jugamos cien minutos. Cuando terminó el partido, los hinchas, que se habían dado cuenta de lo que pasaba, me llevaron en andas. Los demás me dejaron solo".

En represalia, a Pirovano le revientan una mano como a Víctor Jara. En estrambóticas circunstancias, le implantan en la mano machucada un estrafalario dispositivo que más adelante le servirá para conectarse a un mundo secreto donde conviven un ciberoráculo, ubicado en alguna cúpula de la Avenida de Mayo, una central de informaciones y una serie de pasadizos ubicados en el subsuelo de una Buenos Aires virtual que lo transforman en un superhéroe *rara avis*, una especie de "flaneur subterráneo" que realiza vertiginosos ingresos y egresos de ese submundo hacia la superficie por "entradas" ubicadas en locaciones como una dependencia de la Facultad de Ingeniería, el segundo subsuelo de la Confitería El Molino o la morgue de la calle Viamonte. Aparecen también en el relato un viejo personaje de Sasturain, protagonista de *Manual de perdedores* I y II y *Arena en los zapatos*, el detective "marlowiano" Etchenike y una troupe de luchadores exiliados del tiempo que tratan de reflotar viejos laureles armando una organización llamada "Gigantes en el ring", que son especialistas en eso de "meter los dedos en el enchufe".

La mixtura de géneros, una de las notas esenciales de la narrativa de Sasturain es llevada al paroxismo en *La lucha continúa*: ciencia ficción, comic, novela policial, *film noir* se entrecruzan endiabladamente, conformando una historia que se dispara hacia lugares imprevisibles. "La historia fue creciendo, echando raíces, desparramándose hasta hacerse ingobernable, como suele suceder con las plantas silvestres, adquiriendo los hábitos impresentables de ciertos animales malcriados", comenta Sasturain.

Originalmente la novela fue concebida como un folletín de cuarenta capítulos.

–Sí. En julio de 1994, Vázquez Montalbán había publicado en *El País* de Madrid, con su clásico Pepe Carvalho como protagonista, una novela en episodios, en joda, sobre un banquero estafador que había desaparecido en España. En diciembre de 1994, el director de **Página/12** me propuso escribir algo similar a lo de Vázquez Montalbán pero sobre Ibrahim Al Ibrahim, escurridizo y oscuro personaje vinculado a las entrañas del poder de entonces. El folletín se publicó a comienzos del año siguiente en el suplemento de verano de **Página/12**.

Los lugares que aparecen en la novela son muy reconocibles. Avenida de Mayo, ciertas calles del barrio de La Boca o de San Telmo...

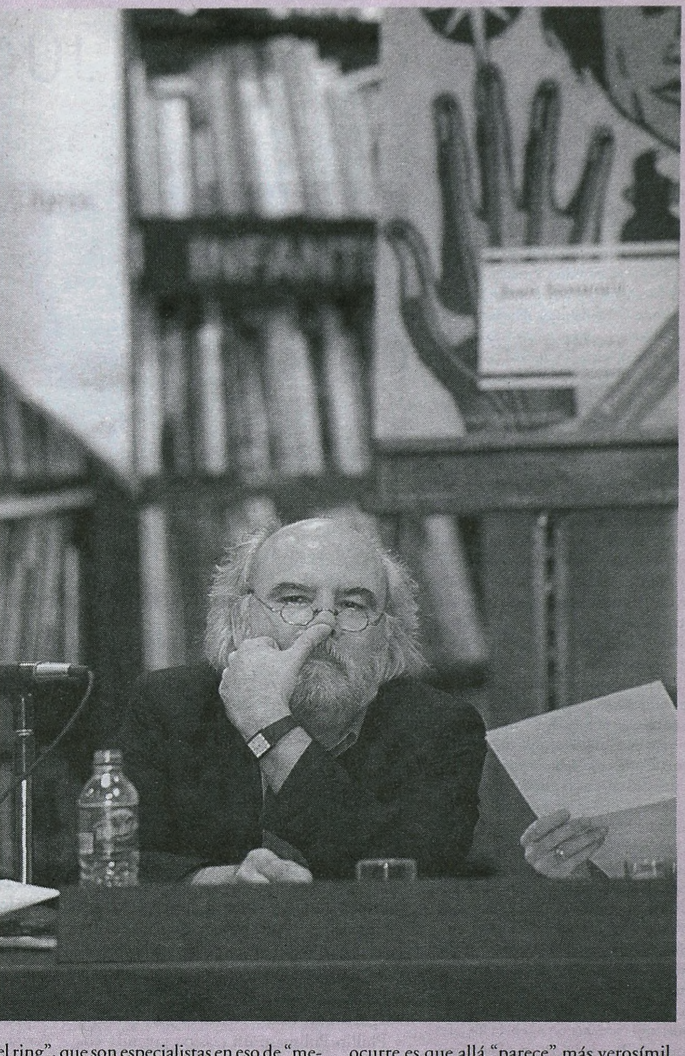
–Una de las cosas importantes que hizo Oesterheld fue convertir en "aventurable", en objeto de aventura, las circunstancias argentinas. Que el lugar de lectura, el lugar donde vivís, se transforme en el lugar de la aventura. Se trata de zafar del corset del realismo fotográfico. El gran desafío es trabajar tu realidad con "espesor aventurero". Hay tantos detectives privados en Los Angeles como en Buenos Aires. Lo que ocurre es que allá "parece" más verosímil. Borges contaba que una vez le contaron una historia que transcurría en el barrio del Once, pero él la ubicó en la India porque allá resultaba más verosímil. En mis épocas de docente, en los setenta, una vez trabajamos en una cátedra el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, que había aparecido como folletín en un diario. Analizando el Moreira te das cuenta que su correlato yanqui es *Billy The Kid*. La pilcha es la misma, la pobreza es la misma, cuatro botellas, un lugar de mierda... Después, la industria norteamericana, que ha trabajado ese pasado, lo procesó culturalmente y generó un modo narrativo, el *western*, cuyo referente histórico se ha perdido. Cuando Sam Peckinpah hace un *western* su referencia no es el avatar particular sino toda la Historia, trabaja su pasado mitologizándolo, lo ha convertido en aventura. Como diría John Ford: "Entre la realidad y el mito, en Hollywood siempre nos quedamos con el mito".

¿Usted es un "contador" de historias?

–Yo creo que existe una dicotomía falsa entre "los que cuentan una historia" y "los que trabajan con el lenguaje". Ambas posiciones son respetables, pero llevadas al extremo no sirven para nada. Los escritores sabemos que todo pasa por la palabra. Personalmente, me acerco al modelo de Hammett, que se movía dentro de un género popular destinado a un público mayoritario, pero logró aquello que Chandler decía: "Hammett consiguió escribir escenas como nunca antes se habían escrito". El tema es que uno escribe lo que puede, no lo que quiere. No hay que tener prejuicios al leer, tampoco al escribir. Se puede partir de cualquier lado para escribir, uno arranca por donde arranca. La sujeción a una fórmula es apenas un punto de partida. Lo que importa es si la obra se sostiene o no, si es literatura o no.

ENTREVISTA

LA ANGUSTIA DEL ARQUERO ANTE EL PENAL



Acaba de distribuirse la última novela de Juan Sasturain, *La lucha continúa*, que lleva al paroxismo la mezcla desprejuiciada de géneros en una historia cuyo protagonista es un arquero inquebrantable, lector de Peter Handke. Un libro para empezar el año con la felicidad de la literatura a nuestro lado.

POR RODOLFO EDWARDS

Hubo un arquero cantor llamado Musimessi, célebre guardavallas xeneize que se dedicaba con fruición al arte del chamamé. También tenemos un arquero conductor de programas televisivos, Goyco, el terror de los shoteadores de penales. Y a partir de ahora podemos enorgullecernos de tener un arquero lector, el héroe (¿súper?) de la novela *La lucha continúa* de Juan Sasturain, de flamante aparición.

Uno de los acápites de la novela es de Peter Handke; pertenece a aquel libro que Wenders llevó al cine, *El miedo del arquero ante el penal*, uno de los textos de cabecera de nuestro arquero lector.

En la enciclopedia de Pirovano también podemos anotar obras como los *Seis problemas para Isidro Parodi* de la parejita Bustos Domecq (Borges y Bioy Casares), *Para contribuir a la confusión general* del poeta Aldo Pellegrini, *El halcón maltés* de Dashiell Hammett o *El cazador oculto* de Salinger. Pedro Pirovano, arquero retirado pero no en retirada, es "un tipo derecho, un buen tipo que lucha por lo que es justo", cuenta Sasturain. Pero justamente esta condición de "buena gente" es la que lleva a Pirovano a una infinidad de percances que ponen en peligro su integridad física. Sus actitudes y sus decisiones no coinciden con la (in)moralidad del entorno.

La novela se abre con una escena que marca el comportamiento ulterior de Pirovano. Corre el año 1995. En la quinta de Olivos ataja para el equipo contrario al del Sr. Presidente; en el último minuto del partido hay penal y encima lo patea el primer mandatario, cuyo equipo pierde 1 a 0. "El Presidente no tomó demasiada carrera. Se paró como diestro y vino confiado, menos en su habilidad que en las circunstancias. (...) Me pareció que la cruzaría, pero ya casi sobre la pelota echó el cuerpo levemente hacia atrás y quiso ponerla con la parte interna a mi izquierda, abajo. Le salió débil. Cuando la pelota llegó yo ya estaba ahí, cómodo. No di rebote." Pirovano no se vende, señores. No es obsecuente, no transa y detesta a la corte de aduladores.

Otra escena matriz en este devenir moral de Pirovano se produce cuando debe enfrentar una situación límite jugando para el Unión de Barranquilla, en la ardiente Colombia. Varios jugadores de su equipo aceptaron un soborno pero Pirovano dijo simplemente *no*: "Pero pese a todo y a todos atajé cualquier cosa que me tiraron: arriba, abajo, otro penal, diez mano a mano... Jugamos cien minutos. Cuando terminó el partido, los hinchas, que se habían dado cuenta de lo que pasaba, me llevaron en andas. Los demás me dejaron solo".

En represalia, a Pirovano le revientan una mano como a Víctor Jara. En estrambóticas circunstancias, le implantan en la mano machucada un estrafalario dispositivo que más adelante le servirá para conectarse a un mundo secreto donde conviven un ciberoráculo, ubicado en alguna cúpula de la Avenida de Mayo, una central de informaciones y una serie de pasadizos ubicados en el subsuelo de una Buenos Aires virtual que lo transforman en un superhéroe *rara avis*, una especie de "flaneur subterráneo" que realiza vertiginosos ingresos y egresos de ese submundo hacia la superficie por "entradas" ubicadas en locaciones como una dependencia de la Facultad de Ingeniería, el segundo subsuelo de la Confitería El Molino o la morgue de la calle Viamonte. Aparecen también en el relato un viejo personaje de Sasturain, protagonista de *Manual de perdedores* I y II y *Arena en los zapatos*, el detective "marlowiano" Etchenike y una troupe de luchadores exiliados del tiempo que tratan de reflotar viejos laureles armando una organización llamada "Gigantes en el ring", que son especialistas en eso de "meter los dedos en el enchufe".

La mixtura de géneros, una de las notas esenciales de la narrativa de Sasturain es llevada al paroxismo en *La lucha continúa*: ciencia ficción, comic, novela policial, *film noir* se entrecruzan endiabladamente, conformando una historia que se dispara hacia lugares imprevisibles. "La historia fue creciendo, echando raíces, desparramándose hasta hacerse ingobernable, como suele suceder con las plantas silvestres, adquiriendo los hábitos impresentables de ciertos animales malcriados", comenta Sasturain.

Originalmente la novela fue concebida como un folletín de cuarenta capítulos.

–Sí. En julio de 1994, Vázquez Montalbán había publicado en *El País* de Madrid, con su clásico Pepe Carvalho como protagonista, una novela en episodios, en joda, sobre un banquero estafador que había desaparecido en España. En diciembre de 1994, el director de **Página/12** me propuso escribir algo similar a lo de Vázquez Montalbán pero sobre Ibrahim Al Ibrahim, escurridizo y oscuro personaje vinculado a las entrañas del poder de entonces. El folletín se publicó a comienzos del año siguiente en el suplemento de verano de **Página/12**.

Los lugares que aparecen en la novela son muy reconocibles. Avenida de Mayo, ciertas calles del barrio de La Boca o de San Telmo...

–Una de las cosas importantes que hizo Oesterheld fue convertir en "aventurable", en objeto de aventura, las circunstancias argentinas. Que el lugar de lectura, el lugar donde vivís, se transforme en el lugar de la aventura. Se trata de zafar del corset del realismo fotográfico. El gran desafío es trabajar tu realidad con "espesor aventurero". Hay tantos detectives privados en Los Angeles como en Buenos Aires. Lo que ocurre es que allá "parece" más verosímil. Borges contaba que una vez le contaron una historia que transcurría en el barrio del Once, pero él la ubicó en la India porque allá resultaba más verosímil. En mis épocas de docente, en los setenta, una vez trabajamos en una cátedra el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, que había aparecido como folletín en un diario. Analizando el Moreira te das cuenta que su correlato yanqui es *Billy The Kid*. La pilcha es la misma, la pobreza es la misma, cuatro botellas, un lugar de mierda... Después, la industria norteamericana, que ha trabajado ese pasado, lo procesó culturalmente y generó un modo narrativo, el *western*, cuyo referente histórico se ha perdido. Cuando Sam Peckinpah hace un *western* su referencia no es el avatar particular sino toda la Historia, trabaja su pasado mitologizándolo, lo ha convertido en aventura. Como diría John Ford: "Entre la realidad y el mito, en Hollywood siempre nos quedamos con el mito".

¿Usted es un "contador" de historias?

–Yo creo que existe una dicotomía falsa entre "los que cuentan una historia" y "los que trabajan con el lenguaje". Ambas posiciones son respetables, pero llevadas al extremo no sirven para nada. Los escritores sabemos que todo pasa por la palabra. Personalmente, me acerco al modelo de Hammett, que se movía dentro de un género popular destinado a un público mayoritario, pero logró aquello que Chandler decía: "Hammett consiguió escribir escenas como nunca antes se habían escrito". El tema es que uno escribe lo que puede, no lo que quiere. No hay que tener prejuicios al leer, tampoco al escribir. Se puede partir de cualquier lado para escribir, uno arranca por donde arranca. La sujeción a una fórmula es apenas un punto de partida. Lo que importa es si la obra se sostiene o no, si es literatura o no.

CHABON JUGANDO AL BÉISBOL



Con *Summerland*, Michael Chabon (premio Pulitzer 2001 por *Las asombrosas aventuras de Kavalier y Clay*) entrega la primera novela de una trilogía destinada a público juvenil. ¿Qué significa escribir para chicos y cómo hacerlo bien?

POR RODRIGO FRESÁN

No hay nada más gratificante para un escritor que un lector joven, porque es un lector que le será fiel para siempre y que –cuando crezca– pasará el libro-talismán a hijos y a nietos y así hasta el fin de los tiempos, que en este caso no es otra cosa que el más constante de los *continuará...*. Lo saben los herederos de C.S. Lewis y J.R.R. Tolkien y Roal Dahl, y lo sabrán –segurísimo– los herederos de J.K. Rowling y Phillip Pullman: un clásico juvenil –como Peter Pan– no envejece nunca. Un clásico juvenil se lee varias veces en la vida y, siempre fue igual, es disfrutado tanto por niños que serán adultos, por adultos que fueron niños y por estaciones intermedias. La tradición es más UK que USA, pero a pesar de que los británicos suelen hacerlo mejor son los norteamericanos quienes se enorgullecen de un libro juvenil como piedra fundamental y fundante de su literatura: *Las aventuras de Huckleberry Finn*.

Lo que nos trae –luego de excursiones esporádicas como las de Ian Fleming, William Goldman, Paula Fox, Mordecai Richler, Lorrie Moore, Salman Rushdie y Stephen King– a la actual Era de Potter, cuando escritores y editores han decidido apostar fuerte y salir a buscar tesoros a territorios donde hasta hace muy poco nunca antes los habían buscado. Esta tendencia –como también lo es la literatura de vampiros luego del Lestat de Anne Rice o la de asesinos seriales cortesía del Lecter de Thomas Harris– no es reprochable, pero sí es conveniente separar el plomo (mucho) del oro (escaso).

Ejemplos de actualidad: *La ciudad de las bestias* de Isabel Allende y la primera entrega del *Cuarteto Ararat* de Clive Barker son puro plomo gris y pesado; mientras que el ecologista *Hoot* de Carl Hiassen y la terrorífica *Coraline* de Neil Gaiman se constituyen en breves pero inmensas obras maestras destinadas a perdurar. ¿Por qué sí y por qué no? Fácil. Y, lo que descubre cualquiera que lo haya intentado, dificilísimo: escribir para niños es mucho más complicado que escribir para adultos.

Así, Allende adopta el tonito didáctico de una maestra insoportable y progre de manual, Barker (a quien le había ido mucho pero mucho mejor con *The Thief of Always*) se limita a miniaturizar sus habituales horrores barrocos. En cambio, Hiassen presenta a un niño capaz de recitar con pedos la primera línea de la Oración a la Bandera norteamericana y Gainman opta por sentarse en el pupitre de al lado o leer con voz siniestra desde la cucheta de arriba. Gainman da miedo y Hiassen da risa (y Allende y Baker dan risa y miedo, pero de modos muy diferentes). Más allá de todo esto, y de todo cálculo mercadotécnico, hay un factor extra en todo esto de escribir chico a lo grande: es un desafío total, es una prueba difícil, es una tentación inevitable para un escritor.

El norteamericano Michael Chabon –orgulloso autor de la flamante *Summerland*– explica: "Arrastro la idea de esta historia desde los diez años. Y tal vez estuvo incubando adentro mío hasta ahora que tengo hijos propios a quien contársela. Sabía que quería que fuera algo muy norteamericano. Y que jugara con lo mítico. Ahí entró el béisbol como parte fundamental de la trama. Una cosa encajó con la otra sin dificultad: el factor fantástico y el factor deportivo y la sensación de que el béisbol ha dejado de ser lo que era". Chabon –Pulitzer de Ficción 2001 por *Las asombrosas aventuras de Kavalier y Clay*– ya había explorado en esa novela el mundo pop y retro de la Edad Dorada de los comics de su país. En *Summerland*, con igual mirada de rayos X y músculo de titán, lo que explora es la mente infantil a la vez que revisita una multitud de clichés de los libros que nos marcan para siempre.

En *Summerland* hay otras dimensiones, una valiente amiga fiel, una madre muerta, un padre inventor, ciudades mágicas, monstruos feroces, deidades fulminantes y –por encima de todo y de todos– la redimible y antiheroica figura de Ethan Feld. Niño de once años que odia el béisbol y que, ya en la primera página de la voluminosa novela, sufre al ser "el peor jugador de baseball en toda la historia de Clam Island, Washington". Por eso provoca la decepción de su padre viudo y fan declarado del tan arturiano como sádico deporte, donde se anotan tanto los logros como los errores. Para Chabon es muy importante la sensación de ser un perdedor como aspecto inevitable de la infancia y eso es lo que diferencia –para bien– a Ethan de Harry. Chabon explica: "Siento un enorme respeto por lo que J.K. Rowling ha hecho en sus libros; pero no puedo evitar cierta irritación ante el hecho de que Harry sea tan bueno para *todo* y que lo único que lo pone en peligro nunca sean sus inseguridades y torpezas sino la creciente maldad y poderío de sus rivales. Yo no podría escribir a alguien así, porque mi infancia nunca fue así. Uno jamás se siente tan infalible cuando es chico".

Summerland no es un desvío sino un atajo. Una novela, digámoslo, "para grandes y chicos" que funciona tanto para los seguidores adultos de Chabon (no está escrita con esa vocecita infantiloide y cuchi-cuchi que a menudo caracteriza a las novelas iniciáticas) como para los que lo seguirán desde ahora (ya hay comprometidas una segunda y una tercera parte) y que le brindarán al autor la alegría de una vejez plena del amor de varias generaciones de lectores, así como de montañas de royalties muy muy muy altas; así de aaaaaaaaltas.

El único pero al asunto es que para que el libro funcione por completo –por ahí leemos que "un partido de béisbol no es otra cosa que el inmenso y lento artefacto que te ayuda a prestarle atención a la cadencia de un día de verano"– exige del lector un profundo y apasionado amor por el bate y la pelota. Cosa que no ocurre en demasiados lugares fuera de Estados Unidos y, al mismo tiempo, detalle que despega y disculpa a Chabon de toda actitud comercial y calculadora a la hora de ponerse a escribir para un público nuevo y recién hecho. Su coartada es de hierro y suena, como *Summerland*, entre épica y cotidiana: "Siempre supe que iba a escribir para chicos porque cuando era chico supe que iba a ser escritor", dice, y se disculpa porque tiene que seguir escribiendo el guión que le encargaron para la segunda parte de *Spiderman*. ¡Yupiiiiiiiiiii!

PREMIOS

Parece mentira, pero en el contexto argentino ya nada debería sorprendernos. El Senado de la Nación Argentina aprobó en la sesión del pasado 28 de noviembre un proyecto del senador Juan Carlos Maqueda, entonces Presidente Provisional de la Cámara alta y hoy ya miembro vitalicio de la Corte Suprema de la Nación, para convocar a un concurso de ensayos y trabajos de investigación sobre el tema "El Poder Legislativo en la Constitución Nacional".

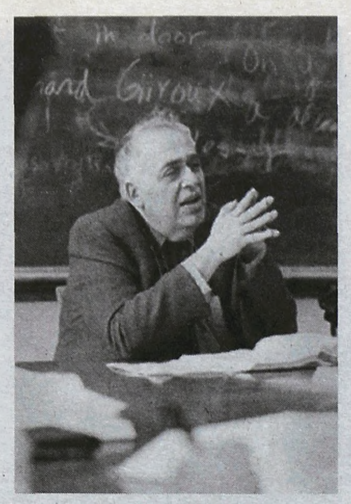
Premio paradójico como pocos porque pretende "lograr un mayor acercamiento de los ciudadanos a la Constitución Nacional" y particularmente "al Poder Legislativo, institución clave en el desarrollo político y jurídico de nuestra nación", su excusa es el ciento cincuenta aniversario de la Constitución Nacional en un año donde lo que privó fue sobre todo el desprecio de la Constitución y la democracia representativa por parte de una burocracia política que desde hace años viene dedicándose a traicionar todos los mandatos recibidos.

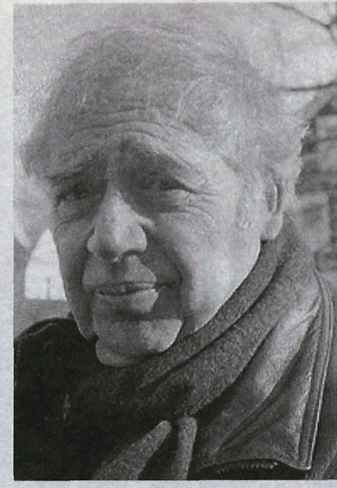
No conforme con ser una de las instituciones más desprestigiadas de la República Argentina, el Senado de la Nación pretende licuar las sospechas y las antipatías de las que es objeto desde todos los sectores de la sociedad civil mediante un premio que otorgará diez mil, cinco mil y tres mil pesos al primero, segundo y tercer puesto del concurso, además de la publicación.

Habrá que ver quién se atreve a incorporar a su currículum un libro que lleve la faja "Premio Senado de la Nación 2002" y, sobre todo, cuáles serán los criterios de premiación: cualquier "aporte razonado y metódico con miras a la mejora de nuestras instituciones", que es lo que se espera, no podría sino descalificar a la imprudente institución que convoca el premio y que prefiere seguir haciendo oídos sordos al grito callejero "Que se vayan todos" y a los intentos de darle forma política a ese reclamo popular.

De la iniciativa participaron también los jefes de los bloques del PJ y la UCR, José Luis Gioja y Carlos Maestro. A lo mejor, lo que esos prohombres de nuestro Parlamento esperan leer entre los "ensayos y trabajos de investigación" que se muestren deseosos de transitar este "nuevo canal de acercamiento y participación" es no tanto un diagnóstico de la crisis institucional que con tanta paciencia construyeron ellos mismos sino una sencilla receta que les permita perpetuar sus privilegios. Las bases del certamen pueden pedirse en el Senado de la Nación y los premios se entregarán el próximo 29 de agosto de 2003, aniversario del nacimiento de Juan Bautista Alberdi, el "Padre de la Constitución Nacional", que hoy yace entre cenizas.

D. L.





CRÍTICA ANTICUADA

ELITISMO PARA LAS MASAS

En *Genius, A Portrait of One Hundred Exemplary Minds*, Harold Bloom razona la historia literaria a partir de la paradójica noción de "genio", que nos vuelve más conscientes de nuestra propia finitud y a la vez nos reconforta, aplicada a un catálogo de cien figuras canónicas.

POR MARTÍN SCHIFINO

El tamaño importa. Harold Bloom ha publicado cerca de un millón de palabras en la última década y ahora, a los setenta y un años, sigue dando muestras de energías críticas casi inagotables. *Genius*, su nuevo volumen de ensayos literarios, jeremíadas y disquisiciones morales, supera con soltura la marca de las ochocientas páginas y comenta 100 figuras mayores de la literatura, la filosofía y la teología de los últimos dos mil años (aunque deliberadamente se excluyen los escritores vivos). Con el énfasis en el montaje, Bloom crea un mosaico de genios lingüísticos en busca de "contrastes e iluminaciones significativos", reuniéndolos en diez grupos de diez figuras, divididos a su vez en arreglos de cinco a los que Bloom llama "lustros" (lustre, en inglés, significa tanto lustro como brillo; y Bloom, citando a Emerson, "lee por el brillo"). Es un ordenamiento cabalístico. Los grupos representan diez Sefirot o atributos que la Cábala asigna a la divinidad y a Adam Kadmon, hecho a su imagen y semejanza; los escritores incluidos en cada Sefirah comportan dicho atributo, aunque también "los Sefirot son imágenes constantemente en movimiento y cualquier espíritu creativo los atraviesa todos, en varios laberintos de transformaciones".

Los lectores habituales de Bloom reencontrarán en este mosaico el panteón privado del autor: Shakespeare, Dante, Cervantes, Homero, Virgilio, Platón... Gran parte de lo que aquí se discute ya fue presentado, de un modo u otro, en *El canon occidental* y *La invención de lo humano* o, más someramente, en *Cómo leer y por qué*. Pero la relativa amplitud del número cien permite nuevas inclusiones (el profeta Mohamed es una sorpresa), mientras que el límite vuelve interesante el proceso selectivo (ausencias también sorprendentes son las de Quevedo, Pushkin, Nabokov). Acostumbrado a las protestas de otros críticos, de cualquier manera, Bloom, como quien dice, abre el paraguas antes de que llueva, explicando que la selección no pretende representar el "top 100" propio ni de nadie. Salvo por los nombres necesarios para un libro como *Genius*, él simplemente deseaba escribir sobre estos cien y no otros. Resulta difícil, sin embargo, acomodar esta afirmación con la terminología que Bloom ha venido desarrollando al menos desde *La angustia de las influencias*. Porque como siempre aquí se trata de quién es el creador más fuerte, más grande, más genial.

Bloom ve la historia de la literatura en términos privados y eminentemente agonísticos. Rimbaud, por ejemplo, "no toleraba la autoridad literaria"; pero "si se pudiera combinar a los visionarios Hugo y Baudelaire en un solo poeta, Rimbaud habría tenido un precursor que quizá le hubiera infundido una necesaria ansiedad". La idea, como cualquiera que invoque una realidad paralela, es en esencia incomprobable, pero a la vez hondamente provocativa. Bloom llega a identificar la lucha literaria, no sólo entre autores, sino entre autores y personajes. "Sabemos que Flaubert asesina a Emma Bovary. ¿Cuál es el motivo? Por supuesto el autocastigo está presente, pero Flaubert era demasiado recio para que, prematuramente, lo destruyera el principio de realidad. Emma es mucho menos recia que Flaubert y mucho más vital. Me temo que el motivo del asesinato es la envidia de su vitalidad, de manera que el sadismo del autor se vuelve tan crucial en la tragedia de Emma como el masoquismo del autor". ¿A quién más se le habría ocurrido una explicación así? Bloom confiesa a continuación: "Como crítico literario espantosamente anticuado... deseo con ardor a Emma Bovary cada vez que releo la obra maestra de Flaubert". Aunque no se trata de una observación erudita, comenta un efecto de lectura perfectamente legítimo y al que pocas veces se alude, mientras que exalta la capacidad de Flaubert para imaginar un personaje de una sensualidad casi universal.

Bloom ha sido siempre un paladín del lector común. En *Cómo leer y por qué* nos proponía leer novelas "como se las leía en el siglo dieciocho y diecinueve: en busca de placer estético y de iluminaciones espirituales". *Genius* de alguna manera extiende la propuesta a toda la literatura. Bloom llega a hablar de "la religión de las letras", una frase que le permite dar una definición propia del gnosticismo. Para Bloom, el genio, como cualquier otra herejía, se levanta por sobre la moral establecida. Por esto los grandes poetas –un término que recupera en su vocabulario connotaciones griegas y resuena con el significado pleno de "creador"– se distancian de los dogmas y, en un impulso pragmático que les permite realizar sus visiones, hacen de la poesía propia una religión secular. Quizá resulte difícil validar esta sentencia a la luz de, por ejemplo, un Dante, "el más grande poeta después de Shakespeare" y una eminente presencia católica. Pero es aquí donde las preocupaciones habituales de Bloom resultan iluminadoras: desmenuzando la lectura a la vez creativa y destructiva que Dante hizo de Virgilio, la Biblia y San Agustín y analizando el monumental orgullo poético de Dante, Bloom sugiere que el toscano era una "secta de un solo hombre", que pretendía escribir un tercer testamento. En dos palabras, un gnóstico.

Genius encierra, como todo libro de Bloom, un aria melancólica al arte de leer. Y más allá de sus falencias –entre ellas el tremendismo y la perpetua lucha libre del autor con sus enemigos académicos– el libro plasma un diálogo ejemplar con una inagotable biblioteca. Es casi sorprendente que San Agustín, cuya teología le amarga la vida a Bloom, aparezca como el santo patrono de los lectores; pero sus credenciales son inapelables. Al igual que dos héroes bloomianos, Samuel Johnson y Ralph Waldo Emerson, Agustín (el primer autor, incidentalmente, que menciona la lectura silenciosa) extiende la actividad de la lectura "a un acto de conciencia que excede nuestras intenciones", nos modifica y nos enfrenta con nuestra vulnerabilidad. Así, según Bloom, "la pregunta que debemos hacernos ante cualquier escritor es: ¿aumenta nuestra conciencia?". Perseguir esta expansión justificaría de por sí el estudio de los grandes textos. Pero quizás haya una causa más urgente. *Ars longa, vita brevis*, según Horacio. Bloom, hacia el final del libro, comenta con pesadumbre: "El tiempo, que nos destruye, reduce todo lo que no es genio a desechos". La existencia de lo genial, en última instancia, nos hace conscientes de nuestra propia mortalidad, pero la vez, sugiere *Genius*, nos redime y reconforta.

NOTICIAS DEL MUNDO

EL DERECHO A LA LECTURA El Fondo de Cultura Económica anunció la firma de un convenio de cooperación con el Centro para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe para promover 2005 como Año Iberoamericano de la Lectura. "Nos vamos a unir para construir un continente a imagen y semejanza de nuestros sueños", indicó la directora del Centro, Adelaida Nieto, acerca de esta iniciativa para fortalecer al libro en la región. Como parte de este convenio, el primer semestre del próximo año se celebrará en la sede en México del Fondo de Cultura Económica el encuentro "Los Derechos de Autor en el Entorno Digital". En la cita, expertos del sector analizarán los cambios de estos derechos ante las nuevas tecnologías. En 2005 se conmemoran además los cuatrocientos años de la primera edición de *El Quijote*, la primera novela moderna de la historia de la literatura.

POESÍA CLANDESTINA Se lanzó en Santiago de Chile una antología que recoge parte de la poesía chilena escrita en la clandestinidad durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). El libro, que lleva el nombre *Los poetas y el general*, recoge textos escritos entre 1973 y 1989 y su intención es dar cuenta de la situación que atravesaba Chile desde la voz de los poetas. La antología es una "muestra representativa de la poesía pública y escondida de esos años. De los que ya eran escritores 'cuando se apagó la luz' y de los que surgieron entonces", dice el poeta Jorge Montealegre en la introducción del libro. La selección incluye autores como Gonzalo Rojas, Armando Uribe, Raúl Zurita, Enrique Bolaño, José María Memet, Efraín Barquero y Manuel Silva Acevedo, entre otros.

LA BIBLIOTECA DE BABEL Fue inaugurada la nueva sección de la Biblioteca del Congreso en el edificio de la ex Caja de Ahorro (Hipólito Yrigoyen 1750). El traslado se inició el 12 de diciembre pasado. La amplitud del edificio de la ex Caja de Ahorro permitirá contar con un espacio más grande y más adecuado para albergar el patrimonio histórico y social de la Biblioteca del Congreso.

EL ENTE La Cámara Argentina del Libro, con la colaboración de la Fundación El Libro, el impulso de la Secretaría de Cultura de la Nación y la adhesión de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, invitó a la Asociación de Bibliotecarios Graduados de la República Argentina (ABGRA), la Biblioteca del Congreso de la Nación, la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Nacional de Maestros, el Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica (CAICYT - CONICET), la Comisión Nacional Protectora de Bibliotecas Populares (CONABIP), la Confederación Argentina de Bibliotecas Populares, la Dirección de Bibliotecas de la Provincia de Buenos Aires, la Dirección General del Libro y Promoción de la Lectura del Gobierno de la Ciudad y Programa SIU (Sistema de Información Universitaria) a unirse en una acción conjunta, mediante la firma de un acuerdo marco de cooperación, intercambio de información y asistencia recíproca como primer paso para alcanzar en un futuro próximo el proyecto "Portal del Libro Argentino". Como el "sector del libro" carece de elementos que permitan unificar "las distintas fuentes de información sobre la oferta editorial, lo que redunda en dificultades para difundir, ofertar y comercializar la producción bibliográfica", a las empresas les pareció pertinente comprometer al Estado en la solución de sus problemas.

Distribuido sobre el filo de 2002, *El fin del sexo y otras mentiras* de María Moreno examina los mitos de nuestro tiempo con fuerza y felicidad desconocidas desde hace mucho.



LA QUE NO TUVO OBRA

RADICAL LIBRE

POR ALAN PAULS

Corre un rumor: María Moreno –la autora de *El affaire Skeffington, El Petiso Orejudo, A tontas y a locas* y, ahora, *El fin del sexo y otras mentiras*– es "la que nunca tuvo obra". El rumor sería de una puerilidad indigna si su principal propagadora no fuera la misma María Moreno, que lo incluye en el prólogo de *El fin del sexo...* no ya como infidencia, haciéndose eco del qué dirán, sino en futuro, como promesa o grito de guerra. "No habrá *obra*", dice Moreno entre amenazante y regocijada, poniendo en evidencia una vez más dos de los sellos de fábrica de un plan de operaciones que no descansa: una, el desafío, gesto que combina una forma particularmente falsa de modestia con una inapelabilidad garrafal; la otra, una compulsión a la bastardilla que salpica con zarpullidos de cursivas las páginas compactas de sus libros.

No habrá obra, dice Moreno, reivindicando el carácter coyuntural, disperso y *menor* de sus escritos y oponiendo la figura de la periodista, eso que ella reconoce ser, a la más pomposa de "escritora", y en esa autodefinición se puede leer una de las tretas del débil que Moreno –después de Sor Juana pero también de Josefina Ludmer– lleva años rastreando en escritos, prácticas, síntomas o excentricidades ajenas. María Moreno podría bajar del cielo de la teoría para divertirse un poco en la tierra; podría dejar a Luce Irigaray y a Hélène Cixous para embarrarse alegremente las patas chapoteando en Fray Mocho o De Soiza Reilly. Pero no. Eso sería hacer del periodismo una excepción reconfortante, un *tour* oxigenador, un pasatiempo popular que los ricos se conceden para variar un poco. No: el campo de Moreno es un campo de inmanencia, un solo y mismo lodazal donde todos chapotean con todos, "democráticamente", y la retórica de los posfeminismos o la teoría *queer* no brilla más que los giros atorrantes que suministran las hablas, las conductas o las invenciones de "la calle". Moreno es De Soiza Reilly (o la Djuna Barnes que entrevistaba a Joyce para la sección Sociedad de algún periodiquito de principio de siglo) *y* Luce Irigaray, pero no como Jeckyll y Hyde, que para hacer sus cosas se turnan, sino al mismo tiempo, interfiriéndose, saboteándose, parodiándose mutuamente. A Moreno no le gusta "aplicar" teorías; como a su maestro Germán García, le gusta hablarlas *con acento*. Le gusta el efecto de desaliño, de "fuera de registro", de zozobra que aparece cuando un objeto cualquiera –un transexual madre adoptiva, una nadadora sin pierna que cruza el Canal de la Mancha, una maestra que se enamora y se hace preñar por un alumno– no se deja pechar, resiste y pervierte a su modo la capa de saber que pretende adherírsele, no para proclamar su inutilidad –si Moreno se zambulle en el populismo es para nadar en él, nunca para ahogarse– sino para sacudirlo, revitalizarlo, devolverle la curiosidad, la rapidez de reflejos y el humor que ha perdido o corre el riesgo de perder. De ahí la batería de armas caseras con que Moreno despliega su fobia a Lo Mayor: la columna apremiada contra la eternidad del texto, el rejunte contra el libro, la saliva oral contra la impresión deshidratada, el plagio y el reciclaje contra la originalidad, la paradoja contra la adhesión, la bufonería contra la mueca seria, la promesa incumplida contra el compromiso. Lo extraño –lo más Moreno del asunto– es que, puestas en acción, lo que todas esas armas juntas engendran es una de las prosas más escritas –es decir: más visibles y carnosas– de la literatura argentina contemporánea.

La falta de obra funda compulsiones. La de María Moreno es tan conocida que a veces hasta la avergüenza: consiste en salir a pescar "sus" objetos siempre en las mismas aguas, en una franja híbrida que lame a un tiempo los asuntos de género, el ser nacional, el corpus del *freakismo* contemporáneo y, por fin, ese amasijo de lugares comunes, coartadas y placebos culturales a los que Roland Barthes dedicó también un libro de "articulitos", *Mitologías*, cuyos ecos no es difícil oír en las páginas de*El fin del sexo y otras mentiras*. Los perezosos que busquen una agenda de problemáticas *à la page* ya hecha no tienen más que abalanzarse de cabeza sobre sus escritos, hogar jovial, a la vez crudo y zumbón, que recoge y hospeda todas las rarezas que los medios a duras penas consignan con los guantes de la perplejidad y la Academia, aun en sus versiones más desbocadas, suele domesticar para enriquecer el mercado de los nuevos consumos. Las autoproducciones quirúrgicas *live* de Orlan, el sadomasoquismo on-line, los escritores que querrían ser mujeres, el gastroerotismo criminal de la mantis religiosa... ¿Quieren ustedes ser radicales? Lean las enciclopedias impertinentes de María Moreno. Pero después: a llorar al diván (A propósito de divanes: Moreno, que usa a Lacan más que a nadie en el mundo, instala su cuarto propio menos sobre el psicoanálisis que sobre sus escombros, en ese punto de inflexión donde las formaciones del inconsciente dejan de ser síntomas, representaciones, insistencias sin sujeto, para convertirse en libretos de un conductismo nuevo, tragicómico: un verdadero programa de acción mutante. De ahí el vaivén, en *El fin del sexo y otras mentiras*, entre la interpretación psi y el fascinado objetivismo de la etología). Porque el blanco de la radicalidad de Moreno no es exactamente el sentido común *común*, esa "ficción dominante" que cualquiera de los casos extremos que Moreno toca en su libro bastaría para reducir a una indigencia estupefacta, sino el sentido común progresista, que, desesperado por el miedo de quedarse atrás, suscribe cualquier novedad en nombre de una mediocridad moderna llamada tolerancia. "Moreno es periodista" quiere decir "Moreno es curiosa": acaso la mejor, la más brillante, la más implacable curiosa de la escritura pública nacional. Y como buena curiosa no persigue rarezas –qué vulgaridad– sino *restos*; es decir: persigue "lo que supera toda ficción", el punto "donde se queman todos los libros", el diferencial explosivo que queda flotando en el caso, el personaje, la práctica, la tendencia, después de que los saberes y las doxas –incluidos los más "avanzados"– les pasaron sus respectivos rastrillos. La abstinencia (como resto del imperativo sexual contemporáneo), el amor-pasión (como resto de la legitimidad sadomasoquista): he aquí dos, sólo dos, de los verdaderos *fenómenos* de los que se ocupa María Moreno en *El fin del sexo y otras mentiras*. Ésa es la clase de restos que rastrea esta mujer-dandy con su nítido ojo de lince y que destila luego con la brutalidad y la precisión de frases que son casi físicas: lo *irrescatable*, que es lo verdaderamente escandaloso y lo verdaderamente menor, porque es lo utópico por excelencia.